



## **Pest eller kernekraft**

### **Om Septemberfortællingerne som genrebevidst og genrefornyende rammefortælling**

Nyboe, Jacob Ølgaard

*Published in:*  
Nordica

*Publication date:*  
2009

*Citation for published version (APA):*

Nyboe, J. Ø. (2009). Pest eller kernekraft: Om *Septemberfortællingerne* som genrebevidst og genrefornyende rammefortælling. *Nordica*, 26, 145-168.

## PEST ELLER KERNEKRAFT

### *Om Septemberfortællingerne som genrebevidst og genrefornyende rammefortælling*

Som optakt til syvende og sidste del af *Septemberfortællingerne* (SF) står følgende appetitvækker:

”Hvori læseren får vished for, hvad hun/han måske længe har vidst, men måske alligevel har en overraskelse til gode. Boccaccio dukker op og signerer sit værk. Historien gentager sig.” (s. 413)<sup>1</sup>

Her (som i øvrigt flere andre steder) afslører værket fuld bevidsthed om, at det indskrives sig i en tradition, der i den vestlige, litterære bevidsthed klarest er repræsenteret ved Boccaccios *Dekameron*, nemlig den cykliske rammefortælling. Den følgende gennemgang af SF vil som konsekvens heraf behandle værkets metabeidste træk og legende tematisering af egen intertekstualitet. I særdeleshed skal det undersøges, hvilken betydning, det har, at netop den cykliske rammefortælling er valgt som form. I den forbindelse vil der blive lagt fokus på samspillet mellem rammen og kernefortællingerne samt mellem kernefortællingerne indbyrdes herunder rammepersonernes diskussioner og karakteristik. Sidstnævnte søges dels gjort ved hjælp af fortælleteoretiske diskussioner af rammeformen samt ved at sammenligne med andre realiseringer af denne – primært *Dekameron* som den oplagte samtalepartner - og dels ved en mere (novelle)genreteoretisk tilgang. Bestræbelsen er altså at analysere SF som konstruktion med fokus på genre, intertekstualitet samt intratekstualitet, hvor sidstnævnte skal forstås som den tekstlige afsmidning, der udelukkende hidrører fra tekstens eget univers.

Boccaccio stikker ligeledes hovedet frem i forbindelse med værkets opbygning, der udviser store lighedstræk med *Dekamérons* ditto. SF er således delt op i syv dage, og hver dag fortælles syv historier fordelt på syv fortællere. Fuldstændig samme princip hersker som bekendt i *Dekameron* blot med ti som det valgte grundtal. I begge værker skiftes rammepersonerne til at vælge et emne for den følgende dag (så alle vælger netop ét), og mellem hver fortælling diskuterer de hinandens bidrag. Desuden indledes hver dag med en beskrivelse af rammepersonernes gøren og laden (på nær dag 6 i SF, der da også har temaet ’at holde sin mund’). Arven fra Boccaccio er alt i alt evident, og han nævnes da også i Erik A. Nielsens forord (s. 7f), der i øvrigt svarer til fortalen i *Dekameron*, men som vi skal se i det følgende, er der i SF en radikal nyfortolkning og moderne reaktualisering af den gamle kanoniserede form på spil. Der er med andre ord tale om ny vin på gamle flasker.

## *Rammens redskaber*

I *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert* opsummerer og præciserer Andreas Jäggi en lang række af de litterære virkemidler, som valget af rammeformen åbner op for. Her skal kort redegøres for de væsentligste, så det senere kan vises, hvordan de konkret realiseres i det valgte analyseobjekt.

Først og fremmest må nævnes muligheden for at lade de enkelte kernefortællinger blive fortolket og perspektiveret af rammepersonerne, der således kan være med til at påvirke læsestrategien for de indlejrede tekster:

”Die Funktion des Rahmens liegt für ihn hauptsächlich darin, daß er dem „Dichter“ die Gelegenheit gibt, die Binnenerzählungen mit seinen Kommentaren oder denjenigen seiner Rahmenfiguren zu versehen und interpretieren.”<sup>2</sup>

Denne oplagte mulighed udnyttes både i SF og *Dekameron*, når rammepersonerne diskuterer indbyrdes, eller når fortællerne (især i sidstnævnte) indleder med fortolkende (eller decideret moraliserende) bemærkninger, som her f.eks. Dioneo på *Dekamérons* tiende dag:

”jeg vil vælge mig en markgreve, der dog ikke viste højsindethed, men tværtimod en dyrisk tåbelighed, som endte bedre, end han havde fortjent.”<sup>3</sup>

I forlængelse heraf ligger en potentielt distancerede effekt, idet der i forhold til kernefortællingerne er indskudt et ekstra led ind mellem forfatterinstansen og den eksplicite fortæller.<sup>4</sup> Herved opstår muligheden for en ironisk iscenesættelse, der bl.a. udnyttes af Boccaccio, når han koket påpeger, at han har følt sig nødsaget til at videregive netop de historier, der rent faktisk blev fortalt,<sup>5</sup> skønt han andetsteds taler om *sine* historier, og der i det hele taget er meget, der taler for, at rammen og dens personer er ren fiktion. Eksemplet viser således også en af de måder, hvorpå formen kan aktivere autenticitetsspørgsmål.

Et andet væsentlig aspekt ved rammefortællingen er, hvordan den fingerer mundtlighed som retorisk register og tematiserer menneskelig kommunikation og samværsformer, idet man i reglen følger et selskab, der er bragt sammen under atypiske omstændigheder (ofte en

katastrofesituation), og som nu fordriver (vente)tiden med at fortælle for hinanden. Dermed sættes fortællingens væsen og funktion som menneskelig aktivitet i fokus, og i de tilfælde, hvor en eller anden form for katastrofe har udspillet sig, bidrager denne med en intensiverende, eksistentiel klangbund.<sup>6</sup>

”Jede Rahmenerzählung thematisiert mit ihrer Binnenerzählung das (mundliche) Erzählen und bringt auch die Frage nach seinen gesellschaftlichen Bedingungen und seinen Motivation ins Spiel.”<sup>7</sup>

Etableringen af et fortællefællesskab bibringer ydermere læseren en identifikationsmulighed, idet kredsens tilhørere og læserens situation essentielt er den samme. Der opstår hermed en illusion af samtidighed, som sad man selv i den fagre ”kvindernes dal” eller om bord på skibet Liva.

Endelig befordre rammeformen en lang række teknikker, hvormed rammen og kernefortællinger kan interagere: De samme temaer kan blive gennemspillet i forskellig form på de to forskellige niveauer, hvor der kan herske stil- og stemningssammenfald eller deciderede parallelhandlinger.<sup>8</sup> Desuden kan der skabes kontrastvirkninger som f.eks. den så ofte påpegede mellem den grumme baggrund og fortællingernes lette tone i *Dekameron*.<sup>9</sup> Dertil kommer muligheden for at lade rammen dukke op i kernefortællingen (eventuelt som et overraskelseselement) samt i det hele taget at eksperimentere med de mange fortællerstemmer og reflektere over de litterære produktionsbetingelser. Sidstnævnte ses ofte udfoldet i mere moderne værker som påpeget af Jäggi og har særlig relevans i forhold til SF.<sup>10</sup>

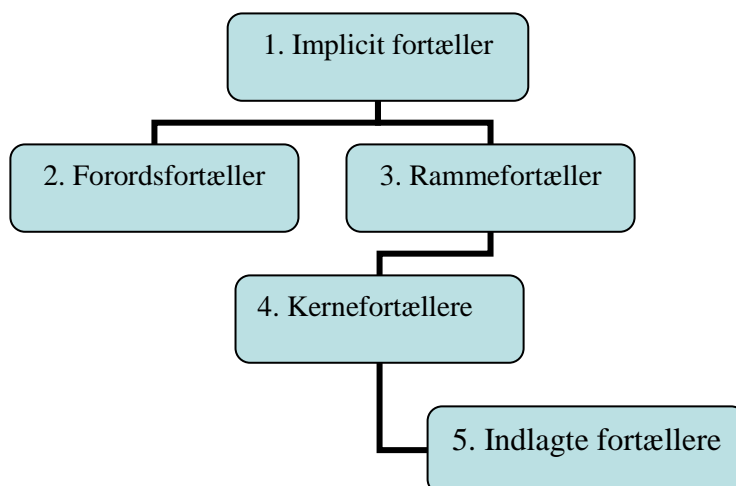
### *I virkeligheden er alt jo fiktion*

I afsnit 2 har jeg påpeget SF's åbenlyse strukturelle slægtskab med *Dekameron*, men der findes selvfølgelig også væsentlige afvigelser. En af de mest iøjefaldende nyskabelser i SF er forfatterpluralismen: Hele otte forfattere bidrager til værket – en for hver fortællende hovedperson (herefter kernefortællerne) og en for rammefortælleren.<sup>11</sup> Dermed er det muligt at lade værkets tilblivelsesproces mime den situation, som rammepersonerne befinder sig: Forfatterne skulle finde på dagsemner præcis som fortællerne i fiktionen (s. 8), de isolerede sig i et hus på Sardinien og dannede dermed en kreds a la fortællekredsen på båden (s. 9), og de var ligeså uvidende om deres karakterers skæbne som karaktererne selv i fortællingen, da de måtte underkaste sig Vagn Lundbyes

ubestridte autoritet, som den der orkestrerede rammen (s. 8). Hermed skabes en fordoblingseffekt og en omvending af det traditionelle forhold mellem fiktion og virkelighed: Fiktionen kan ikke blot efterligne virkeligheden, men simpelthen være med til at strukturere og dermed skabe den.<sup>12</sup> Et af værkets vigtige temaer er således anslået allerede fra start, hvorfor forordet med dets iscenesættelse af produktionsomstændighederne og kig ”bag kulisserne, hvor der også spilles teater” (s. 7) rettelig bør medlæses som en integreret del af den større helhed og altså i en vis forstand er på niveau med fiktionen.<sup>13</sup> Dette synspunkt fremføres også af Kynde og Dahl, der i øvrigt påpeger, hvordan forordet ligesom de enkelte fortælledele er udstyret med et kursiveret anslagsafsnit, hvilket er med til at sidestille disse dele.<sup>14</sup> Endelig kan det iagttages, hvorledes perioden for forfatterens samvær har været med til at navngive det samlede værk, idet det fremgår, at Sardinien-opholdet netop udspillede sig i september (s.10).<sup>15</sup>

### *Udsigelsens dybder*

Hvis vi accepterer ovenfor foreslåede indlemmelse af forordet i værket får vi en udsigelsesstruktur, der kan illustreres ved nedenstående figur:<sup>16</sup>



Ovenover rammefortæller og forordsfortæller (der må holdes adskilt fra førstnævnte, da deres vidensniveau er forskelligt) har vi den implicitte fortæller, der fungerer som den overordnede strukturerende instans og dermed er den eneste, der har det fornødne overblik til at stå bag de

førnævnte foregribende, kursiverede afsnit. Lige derunder har vi rammefortælleren, hvis tekstlige repræsentant meget sent i forløbet viser sig at være drengen, der kaldes Boccaccio. På niveauet under har vi så de syv kernefortællere, der for at yde kompleksiteten fuld retfærdighed igen kan siges at være overordnet en række indlagte fortællere i de tilfælde, hvor der er indlagt små fortællinger i fortællingerne. Det er i samspillet mellem disse niveauer, at den videre analyse vil tage sit udgangspunkt, idet fokus dog vil blive lagt på niveau 3 og 4.<sup>17</sup>

### *Kernefortællerne*

Som det er blevet fremført af både Kirkham og Ferrante, så giver tilstedeværelsen kernefortællerne i *Dekameron* anledning til en allegorisk læsning, hvor hver af de ti repræsenterer en af de syv dyder (tro, håb, kærlighed, retfærdighed, modighed, mådeholdenhed og kundskab) eller andre væsentlige menneskelige egenskaber som begær/sanselighed (Dioneo) eller vrede/opfarenhed (Filostrato).<sup>18</sup> Disse læsninger demonstrerer, hvorledes selve rammen i en rammefortælling kan ses som determinerende for tolkning af hele værket (der i dette tilfælde kommer til at handle om dydernes gradvise udvikling).<sup>19</sup> Det allegoriske fremanalyseres ved at betragte personernes navne, valg af emne, indbyrdes placering og relation samt mest hyppige position i fortællerrækken. Hvad der ikke tages med i betragtning er deres fortællestil eller psykologiske portræt, hvilket peger på en markant forskel mellem SF og *Dekameron*. I sidstnævnte kan man nemlig ikke umiddelbart skelne mellem personernes stemmeføring (måske med Dioneo, der jo også har særstatus, som en undtagelse), og forsøg på en psykologisk portrættegning er med enkelte vage undtagelser (primært Filostrato, Pampinea og Dioneo) fraværende. Personerne fremstår mere som netop allegoriske skabeloner end som egentlige individer, man kan identificere sig med.

SF byder på langt større stilistisk variation, hvilket selvfølgelig også hænger sammen med, at her rent faktisk står syv forskellige forfattere bag, samt en betydeligt mere detaljerig personkarakteristik. To greb, der medvirker til at forsyne de enkelte kernefortællere med en unik identitet, er kendskabet til deres profession<sup>20</sup> (som man bliver mindet om foran hver af deres historier) samt det forhold, at deres fortællinger i hovedreglen omhandler mere eller mindre skelsættende oplevelser i deres eget liv.<sup>21</sup> Derved kommer portrættering af den enkelte til at rumme mindst tre lag: a) Rammefortælleren beskrivelse af deres opførsel på båden herunder deres fysiske og verbale interaktion med de øvrige, b) det, de fortæller om sig selv samt c) måden, hvorpå de fortæller det. At kernefortællingerne i høj grad kredser om fortællerne selv bevirker i øvrigt, at identitets-

spørgsmålet kan ses som et af værkets overordnede temaer. At analysere den komplekse karakteristik af hver enkelt kernefortæller i detaljen ville overskride den plads, der her er til rådighed. Derfor vil jeg i det følgende behandle karakteren Tomas Emil Fant som en (tilmed langt fra fuldt udfoldet) eksempelanalyse for derefter kun ganske nødtørftigt at omtale de øvrige.

### *Fants forvandling*

Fants fortællinger omhandler hans familie og kan tilsammen næsten synes at have krønikarakter, som det påpeges af Hamida:

” - Det er efterhånden en hel familiekrønike, lo Hamida og rakte over og greb Fant i hånden. – Det begyndte med din oldemor, og nu er du nået frem til din ældste datter.” (s. 439)

Hermed tematiseres den strukturelle pointe ved værket, at det inviterer til flere læsestrategier end den fra start til slut fortløbende. Ved i stedet at følge en af de syv fortælleres selvstændige spor vil der således kunne opstå en helt anden oplevelse og måske en redefinering af genren til ’krønike’ eller ’miniroman’.<sup>22</sup> I den forbindelse er det interessant, at Svend Åge Madsen i 2000 udgav *Nærvær og næsten* med undertitlen ”Tomas Fants familiekrøniker”, der indeholder præcis de samme fortællinger som SF, men nu indsat i en ny ramme.

Som det også bemærkes af Kynde og Dahl, ligger en del af karakteristikken gemt allerede i navnet Tomas Emil Fant, der let omskrevet bliver til ’Tomas fan(d)t Emil’.<sup>23</sup> For at dette kryptiske udsagn skal blive meningsfuldt, er vi imidlertid nødt til at foretage en analyse, der krydser mellem niveau 3 og 4 i udsigelsen.

I starten af SF er Fant præget af fuld tillid til videnskaben, har kun hovedrysten tilovers for den moderne firserdigting (Peter Huss) og særdeles skeptisk over for fortælleprojektet, som ifølge ham ikke er den optimale måde at lære hinanden at kende på (s. 19ff). Hans karaktertræk synes således i fuld overensstemmelse med hans hverv som datalog, der jo fordrer en matematisk-logisk tankegang (og i hvert fald på fordomsniveau et lidt indskrænket, teknokratisk verdenssyn). I sin første historie fortæller Fant, hvorledes han splittes i to personligheder, hhv. Tomas og Emil. Han ender med at slå Emil ihjel for atter at kunne hengive sig til sit matematiske forskningsprojekt om uendeligheds-begrebet og kardinaltal, der hidtil har været forstyrret af en mere eksistentiel tilgang til uendeligheden i form af udforskning af efterlivet som et samarbejde mellem Tomas og

Emil. Det er således oplagt at læse mordet på Emil som en undertrykkelse af Fants mere eksistentielt nysgerrige, kreative og ”litterære” sider. Denne tolkning understøttes af, at han til et foredrag (før Emils død) pludselig taler om dobbeltgængermotivet i litteraturen i stedet for kardinaltalsproblematikken, hvilket selvfølgelig skyldes, at Emil’en i ham tager over. Ved slutningen af historien har Fant imidlertid gennemgået en udvikling:

”ordene har forvandlet mig, som om fortællingen har kaldt den bror jeg troede død til live igen” (s. 50)

Via ordenes og fortællingens skabermagt har han altså fået genoplivet en side af sig selv, og historien om, hvordan Tomas dræbte Emil, er ved at blive fortalt blevet til historien om, hvordan Tomas (gen)fan(d)t Emil.<sup>24</sup> I øvrigt er det værd at bemærke, hvorledes der er i denne gengangerhistorie er indlagt et foredrag om gengangermotivet i litteraturen. Denne spejling accentuerer ikke alene, at vi her har at gøre med litteratur, men også, at vi bevæger os inden for en bestemt litterær tradition. Hermed understreges værkets genrebevidste refleksivitet, og samtidig karakteriseres Fants genremæssige legesyge. I sin fortælling om mord sætter han således kriminalhistoriens konventioner i spil og lader flere personer tilstå på skift med kringlede motiver, mens offeret i sit navn bærer kriminalgådens evindelige spørgsmål, der forbliver ubesvaret: ”Hvem myrdede Vem?” (s. 124), som Marya spørger. Når Fant ikke vil svare, begrundet han det med, at han jo bare er fortælleren, og får dermed også tematiseret ideen om tekstens autonome egetliv, når først den er bragt til verden. I det hele taget er den halvgenfødte en finurlig herre, der holder af at vende tingene på hovedet, og som ved afslutningen af næstsidste dag har fået transformeret sin initiale fortælleskepsis til en lille, normativ poetik, der af den gode fortælling kræver: Opdigtethed, nødvendighed og forvandling (s. 409).

### *Et flerstemmigt kor om bord*

Hvor Fant forholdsvis tidligt formår at forene sine komplementære sider og dermed helstøbe sin identitet, søger Natalja under hele opholdet på båden en fast identitet at holde sig til. Hun fremstilles konfus, som er hun i chok eller har hukommelsestab (s. 18), og hendes fortællinger er famlende og labyrintiske med de samme genkommende elementer i fornyede konstellationer (bedstemoren, elskeren, katten, moderens aske mv.) og skiftende identiteter: I en af fortællingerne er Natalja



således et navn (og en identitet), hun overtager fra en afdød: ”og således begyndte min tilværelse som Natalja Valadon” (s. 371). Hvert gennemspillet scenarium fører hende tilbage til skibet, hvor hun ikke helt ved, hvordan hun er havnet, med en krukke, der vist nok indeholder moderens aske. Det er derfor ganske sigende, at Nataljas emnevalg er ’at fare vild’. Først på de sidste to sider lykkes det hende om ikke at *finde sin* så dog at *vælge en* identitet, idet hun proklamerer, at asken i krukken tilhører den kvinde, som Sjöberg i sin tid var forelsket i, men aldrig mødte. Da Sjöberg nu også er død, kan de to endelig mødes i havet, og Natalja kan dermed løsrive sig fra krukken og måske forlige sig med sin skæbne – interessant nok muliggøres dette ved at lade kernefortællingen blande sig med rammen, og igen er det fortællingen, der former virkeligheden.<sup>25</sup>

I forhold til de øvrige indtager Kenneth Pedersen en naivt realistisk position. Hans fortællinger fremstår gennemsigtige og symbolforladte og kan, som bemærket i forordet, opfattes som ”et raffineret studie i det enkle” (s. 8). Han virker ikke stort interesseret i identitetsspørgsmålet eller andre højtflyvende eksistentielle emner og kommer til at virke klichéfyldt og komisk, når han kaster sig ud i fortolkningsforsøg. Eksempelvis når han i sin skæbnefortælling om, hvordan hans mor formanede ham at pege, finder forklaringen på, at han blev taxachauffør, da disse jo ikke kan pege med hænderne fikseret på rattet (s. 53).<sup>26</sup> Eller når han afslutter historien om et jalousirelateret fadermord med denne vage, naive konklusion: ”Jeg dømmes ikke. Jeg tror alligevel ikke, jeg kunne have gjort det. En far, det synes man alligevel er noget.” (s. 132). Hvad Kenneth mangler i refleksivitet, har han til gengæld i praktisk snilde, og det er således ham, der sørger for at forsyne selskabet med fisk (s. 225). Desuden er han vellidt og bliver fejret af de andre, hvor han blandt andet roses for sin retfærdighedssans og sine (lidt antikverede) værdinormer (s. 409). Det naivt jordbundne valoriseres altså positivt, om end med et strejf af komik.

Positivt fremstilles også den egyptiske fotograf Hamida Sorel, der beskrives som tiltrækkende, hjælpsom, empatisk og følsom: Hun hjælper oftest den blinde Anders (s. 19) og græder over sin veninde, der blev alkoholiker (s. 317). Hendes historier kredser om den egyptiske opvækst samt tabet af den stærkt karismatiske mand, som hun var så tæt knyttet til, at hun har haft svært ved at tilegne sig en identitet alene. Hendes projekt er således at finde tilbage til rødderne, at behandle sin sorg og samtidig træde ud af den skygge, som hendes store kærlighed også repræsenterede, hvilket lykkedes for hende takket være samværet med de andre og fortællingerne:

”Men der skete noget inden i mig. Noget positivt, der næsten får mig til at takke de omstændigheder, der har ladet os møde hinanden (...)”

Hen mod slutningen er hun således trådt i karakter, vil rejse tilbage til Egypten og har også lige fået udviklet en holistisk verdenstolkning gående på melodunden 'alt er forbundet i livets store flod' (s. 457).<sup>27</sup> Slet ikke noget beskedent udbytte af opholdet på skibet.

Anderledes tragisk udvikler tingene sig for Anders Sjöberg, hvis blindhed det er mere end fristende at opfatte symbolsk som manglende evne (vilje, mod?) til at kunne se sig selv.<sup>28</sup> Han fremstilles i fortællingerne som den begavede, vidtfavnende og poetiske livsnyder, hvis talenter alligevel ikke helt modsvarer hans ambitioner, og som rammes af en ulykke midt i sin blomstringstid (s. 177). Efter en hedonistisk, selvdestruktiv musikertilværelse med stormfuld kærlighed, svigt og svig er han nu endt som forsumpet, alkoholiseret 'showman', der dog tidligt selv antyder et 'den grædende klovn'-motiv ved at påpege forbindelse mellem det komiske og det tragiske (s. 178). Efter at have mistet alle illusioner og erkendt sin egen persons (og livet som sådan) banalitet ender han med at begå selvmord som sit sidste show: "Hokus! Pokus! Filiokus!" (s. 475). Anders' karakter demonstrerer således både, hvordan sproget lige såvel som at være (identitets)skabende kan være en maske at gemme sig bag, og hvordan fortællingen ligefrem kan blive destruktiv, hvis man ikke formår at tage den på sig (eller hvis dens illusion ikke kan holde).<sup>29</sup>

Marya er en stor, samisk garderobedame med en fortid som spåkone. Hun er, som hun selv påpeger, vant til at aflæse tegn, bl.a. de historier som tøjet i garderoben kan fortælle, og interesserer sig for en sproglighed, der går ud over det rent verbale eller skriftlige: "Kroppens sprog, sansningerne, delfinernes sprog. Drømmene!" (s. 362) Hendes fortællinger er ofte stærkt symboladede og rummer genkommende elementer som døde dyr, forladte (fortabte) børn og (selv)mord, hvilket giver dem karakter af traumebehandling. I sin skæbnefortælling lader hun således en anden fortælle en historie om sig selv, hvor hun bliver efterladt alene med et ophængt slagtet kid. Hun reagerer positivt på fortælleprocessen, som hun indrømmer, har været hård for hende (s. 331), hvilket understøtter en tese om fortællingen som terapi. I sin sidste fortælling beskriver hun en oversanselig, synæstetisk oplevelsesverden (hvor man kan opfatte 'lysets lys' (s. 428)), hvilket understreger den milde mystik, der synes at omgive den tidligere seerske.

Jacob West er SF's svar på *Dekameron's* Pampinea i den forstand, at det er ham, der tager initiativ til fortælleprojektet (s. 21). Fra og med 3. dag vælger han endvidere som den eneste at skrive sine fortællinger ned (s. 178), hvormed han forskubber fokus fra proces til produkt og i det hele taget tematiserer det forhold mellem mundtlighed og skriftlighed, som rammefortællingen jo i sig selv aktualiserer. I forhold til de andre er det således i højere grad ham, der formgiver sine

fortællinger, end dem der former ham: Nedskrivningen giver kontrol og, som han selv bemærker, mere fokus (s. 178). Hans historier er da også i reglen vældig velstrukturerede og elegante og kredser om forholdet mellem levende og døde i deciderede spøgelseshistorier, sammenblander drøm og virkelighed og udforsker sindets afkroge. Til gengæld er han mere følsom over for kritik, hvilket ses i hans voldsomme reaktion, da Kenneth (hvem ellers) påpeger det urealistiske i en mindre detalje (s. 330). I det hele taget er han noget brysk anlagt, hvilket bl.a. ses i hans behandling af konen, som han i sin sidste historie lader gå i opløsning (et eksempel på fortælling som magtudøvelse?), i udfaldet mod svenske Sjöberg, som han stiller til ansvar for atomulykken, samt i hans hadske udfald mod indskrænket fodboldkultur og xenofobi i hans mordhistorie.

Jacob West kone, Martha, nægter fra start at deltage i fortælleprojektet, men læser i stedet suggestive, eksistentiale passager op fra Sonja Haubergs posthume roman *April*, hvormed hun temmelig konkret føjer en fremmed tekst ind i værket og måske samtidig tager konsekvensen af en postmoderne forestilling om, at alting alligevel altid allerede er sagt, hvorfor man ligeså godt kan sige præcis det samme som at gøre sig illusioner om at kunne sige noget nyt. Da Haubergs bog forsvinder, nægter hun helt at tale, hvilket kan virke dybt kontrært, men i bagklogskabens lys måske snarere er en strategi til at beskytte sig selv, da hun som den eneste ved, at selskabet er under observation af rammefortælleren. Ved at holde denne skjult og tilbageholde batterier gør hun sig til en slags værkets intrigant, der iscenesætter hele rammesituationen, og hun gennemgår da også en bemærkelsesværdig ændring fra rengøringsfanatiker til troldkvinde eller volve (s. 292). Dette understreger hendes betydning og mystik, som hun i er i stand til at fastholde bogen igennem qua sin tavshed. Som det opsummeres af selveste rammefortælleren:

”Martha, som ikke ville fortælle historier, men gjorde mig til den overordnede rammefortæller og på den måde måske blev den vigtigste person om bord på skibet.” (s. 419)

### *Genredefinitionens paradoksale frugtbarhed*

Som det fremstilles i Kirsten Grubb Jensens bog *Mennesker og idealer i Giovanni Boccaccio's Decameron* (1985), kan novellerne i *Dekameron* overordnet set deles op i tre kategorier, nemlig købmand-, ridder- og almuenoveller. De bidrager alle på hver sin vis til værkets etablering af en verdslig moral, der trækker på det bedste fra hhv. det bedre borgerskabs (købmændene) og adelens idealer, hvoraf de førstnævnte omfattes med respekt og de sidstnævnte med decideret beundring og

længsel.<sup>30</sup> Bevæger vi os et niveau op i genretypologien, synes homogeniteten endnu større, da så godt som alle historierne synes at inkarnere 'den klassiske begivenhedsnovelle'.

Forestillingen om en sådan størrelse kan roligt regnes for en del af SF's litteraturteoretiske bevidsthed, og det er da også sigende, at to af de tre forfattere, som Baggesen bruger til at udlede sin berømte novelledefinition (Boccaccio, von Kleist og Gotthelf), er eksplicit repræsenteret i værket.<sup>31</sup> Den anvendte von Kleist-novelle "Markise O..." er tilmed den, der fremhæves som formfuldendt og i øvrigt diskuteres af selskabet (s. 287f). Som det allerede skulle være antydnet ovenfor er spredningen i SF's noveller imidlertid så stor, at de ikke lader sig fange ind af Baggesens ekskluderende, akron og genreontologiske synspunkt, der kan sammenfattes i punktform<sup>32</sup>: a) prosafiktion med et indbrud af tilværelsens irrationelle elementer som begivenhed b) afsluttet forløb afspejlet i adskillelse mellem fortalt tid og fortælletid<sup>33</sup>, c) determinationspunkt (de irrationelle magters afgørende indslag eller et vendepunkt i disse), d) åbning mod en helhedstolkning af tilværelsen.

Baggesen blev da også hurtigt kritiseret af hhv. Aage Henriksen og Jørgen Dines Johansen begge med udgangspunkt i hans fokus på det irrationelle.<sup>34</sup> Hos Henriksens fører dette til en præcisering af begivenhedsbegrebet, idet han med sit virkningsfulde 'stok i myretuen'-billede taler om begivenhed som et indbrud, der trænger ind i en velkendt, velordnet formålsverden (1. skæringspunkt) og dermed skaber forvirring.<sup>35</sup> Denne forvirring forsøges nu overvundet i et 2. skæringspunkt, der kan tage form af a) en uddrivning af det fremmede, b) en assimilation af det fremmede i det velkendte eller c) det fremmedes sejr og det velkendtes sammenbrud. Hos Dines Johansen afvises i det hele taget muligheden for en akron tilgang til genreteorien, som han mener essentielt er diakron.<sup>36</sup> Her støder han imidlertid på det problem, at man da må tale om eksistensen af (de til forskellige tider) noveller, da den konkrete novelledefinition er dømt til at være synkron og derfor ikke kan samle alle genrehistoriens manifestationer til en ide om novellen.

Det definitoriske problem<sup>37</sup> består i at finde en balance mellem det alt for inklusive (kan man f.eks. med rette hævde, at konflikten mellem en etableret orden og en fremmed magt indgriben er reserveret novellen?),<sup>38</sup> det alt for eksklusive (et novellebegreb, der kun omfatter en ganske begrænset mængde (evt. tidsbestemte) tekster med en række specifikke formelle træk) eller det rent kvantitative kriterium (novellen forholdsvis intetsigende defineret alene ud fra dens beskedne omfang). Arild og Haugan berører i artiklen "Novellen i teori og praksis" dette problem og ender i et forsøg på at vriste sig ud af en objektiviserende, strukturalistisk tradition med at indtage, hvad

man kunne kalde en relationel-retorisk position. Det relationelle træder frem, idet de taler om, at novellen ”aldri har eiet en selvstendig litterær form, men altid lånt foreliggende former, f.eks. den muntlige fortelling, anekdoten, brevet, dagboken, essayet osv.”<sup>39</sup> Her ses klart en forestilling om novellen givet ved ”sin afgrænsning fra eller overlappning af de på et givent tidspunkt anvendte litterære og ikke-litterære genrer”.<sup>40</sup> Det retoriske skal forstås som en medtænkning af læseren og dennes oplevelse af samt forventninger til teksten. Afgørende bliver da den retoriske strategi, hvormed teksten forsøger at skabe sin implicite læser, og først i mødet med læserens udfyldende bevidsthed får teksten sin form. Som et forslag til det genrekonstituerende element bliver i forlængelse heraf en retorisk strategi, der efterstræber overraskelsen, som dermed bliver både metode og emne.<sup>41</sup> De fastholder samtidig en forestilling om begivenheden som noget nyt, der manifesterer sig i teksten, men som ikke nødvendigvis behøver tage foden på de involverede personer, så længe det kommer bag på læseren.<sup>42</sup> Denne relationel-retoriske tilgang løser langt fra genreproblemet endegyldigt, da den efterlader problemet med at definere de andre genrer, som novellen relaterer sig til,<sup>43</sup> og desuden skylder at afklare præcis, hvilke læserforventninger teksten har at spille op mod, samt hvorfra disse kommer.<sup>44</sup> Ikke desto mindre mener jeg, at positionen kan være frugtbar, især over for et værk som SF, der netop lader forskellige genrer interagere og spiller på læserforventningen, som det skal demonstreres i det følgende. At rammeformen med dens konstruerede tilhørersituation særligt lægger op til en retorisk vinkling, kommenteres i øvrigt også af Arild og Haugan:

”Meningen med de mange rammefortellinger er å understreke dette retoriske aspektet ved fortellesituasjonen, dvs. virkningen på tilhørerne.”<sup>45</sup>

### *Fortællingen er virkelig nok*

Titlen til dette afsnit er taget direkte fra en af de mange metadiskussioner, der udspiller sig mellem personer om bord på Liva (s. 50). Når jeg tillader mig at tale om metadiskussion, skyldes det, at det ikke så meget er historiens konkrete indhold, der debatteres, men snarere selve fortælleaktiviteten og fortællingens væsen, og denne metaeffekt forstærkes jo kun af, at parterne selv befinder sig i en fortælling. Kernefortællernes kommenterende aktivitet er således endnu et punkt, hvor SF adskiller sig markant fra *Dekameron*, hvor bemærkningerne snarere går på de konkrete begivenheder og skæbner, der udspiller sig i historierne, gerne i form af en ofte moralsk vurdering:

”Alle fandt det vidunderligt, at nogen kunne vise så stor gavmildhed med sit eget blod, og der var almindelig enighed om, at Nathan havde overgået både kongen af Spanien og abbeden af Clugny i højsind.”<sup>46</sup>

Udsagnet ’fortællingen er virkelig nok’ falder i forbindelse med en diskussion, der omhandler forholdet mellem fiktion og virkelig – et forhold, der som omtalt i afsnit 3 og 5 også er til stede på andre niveauer i værket. Med sin insisteren på fortællingens realitet kan bemærkningen næsten opfattes som en muteret udgave af Svend Åge Madsen-citatet i note 12, således at ’hvad der er digtes’ her bliver til ’hvad der digtes er’. Ikke nok med, at fortællingen kan forme (ja, ligefrem skabe) virkeligheden, den indgår også i virkeligheden med en egen integritet og autonomi. At spørge til realiteten af konkrete begivenheder i fortællingen kan derimod virke som en krænkelse af denne integritet. Det er med Hamidas ord åndløst, hvorfor hun reagerer på Anders konkretiserende spørgsmål med indvendingen: ”Sådan må du altså ikke spørge, min ven...” (s. 51). Men en sådan indvending gælder vel kun, hvis tekstens retoriske register fordrer af læseren, at her skal læses allegorisk eller symbolsk. Når West bliver så sur på Kenneth over, at denne påpeger, at løst krudt er dødeligt på klos hold, er det fordi Kenneths læsning ikke er den, teksten tilstræber. Læserforventning og retorisk register er her på kollisionskurs.

At det i andre tilfælde er helt på sin plads at sætte spørgsmålstegn ved tekstens fakticitet, fremgår af et andet aspekt ved fiktion versus virkelighed-problematikken, der tematiseres i SF. En fiktiv tekst kan således have det som en del af sin strategi at fingere autenticitet.<sup>47</sup> I SF er Sjöbergs historier det bedste eksempel herpå, og især hans fortælling om mordet fremstår nærmest som et skoleeksempel, hvor det vrir med deiksis, realisme-indikatorer og detaljer: Han drikker ikke bare whiskey, men Renault og smadrer i øvrigt ambassadørens Citroën fra sin lejlighed, der ikke bare ligger i Stockholm, men på Narvavägen, og har antikke møbler (s. 89).<sup>48</sup> Desuden optræder der uddrag af avisartikler, og der benyttes det gamle trick med at anonymisere en person (M.), hvad jo kun faktiske personer, der kan blive krænkede har brug for. Endelig refererer han til af offentligheden kendte personer som f.eks. nu afdøde, legendariske bassist NHØP, og det er den tidlige start på dennes karriere, som Fant betvivler (s. 96), hvilket ikke afføder negative reaktioner, da han jo netop møder teksten på dens egne præmisser. På den måde indfører Fant ironisk nok også et element af usikkerhed, der er med til at øge historiens troværdighed.<sup>49</sup> Hvad der for alvor gør denne

autenticitetstematisk er selvfølgelig, at vi igen har et spil mellem værkets niveauer: Rammen benytter sig jo af lignende kneb, når den inddrager Poul Bundgård, Sepp Piontek samt velkendte danske stednavne (s. 81-88) og lader Martha kende Sonja Hauberg personligt (s. 284). Mere lokalt tillige med valget af Nyhavn-institutionen Liva som rammens skueplads.<sup>50</sup> Læseren ved selvfølgelig udmærket, at der ikke har fundet en alvorlig ulykke sted på Barsebäck, men kraftværket ligger dog dér lige ved siden af København, og disse virkemidler er med til at øge læserens indlevelse i katastrofen og bibringe følelsen af, at det jo kunne ske (for dig, mig og Piontek).<sup>51</sup>

*Det er jo en roman, det dér!*

Det er allerede nævnt i forbindelse med Fant, hvordan værket inviterer til forskellige læsemåder (og dermed genrer!), og i forbindelse med Natalja dukker temaet op igen, som det fremgår af følgende citat, der i øvrigt også peger på læserforventningen (den læsende bevidsthed som gådeløser):

”Som om den famlende, langsomme beretning ikke var en historie, men en roman, som indeholdt en gåde, det var altafgørende for en hver at løse.” (s. 237f)

Sandt er det jo, at Nataljas historier i særlig grad hænger sammen som variationer over det samme identitetskrisetema, der først til allersidst i nogen grad forløses, og da ved at overskride sig selv og blande sig med rammen (som jo er Nataljas og de andres virkelighed). Men nok så interessant ligger der i modstillingen mellem historie og roman en forestilling om, at genrer definerer sig i samspil med hinanden og til tider altså ud fra, hvad de ikke er.

Om bord på skibet er ud over den klassiske novellesamling von Kleists *Samlede fortællinger*, der er katalysator for hele fortælleprojektet, de to andre hovedgenrer lyrik og roman repræsenteret ved Peter Huss og Sonja Hauberg, der ved oplæsning også blander sig rent tekstuel i værket. Der forekommer også mere subtile invasioner fra andre registre som i dette eksempel, hvor rammen, der ellers er karakteriseret ved en narrativ og dramatisk (replikgengivende) diskurs, pludselig bliver lyrisk:

”Fortællingen som en puppe. Stilheden, der forvandlede den til en sommerfugl. En sort sommerfugl.” (s. 140f)

Det relationelle bliver imidlertid ikke kun tematiseret og diskuteret på genreplan, men er også til stede som fokus på litteraturens iboende intertekstualitet og dialogiske væsen. På et niveau har vi allerede berørt dette ved at pege på den massive tilstedeværelse af (og anerkendelse af arven fra) von Kleists og Boccaccio (hvis sjofert om det ”forheksede” pæretræ også genfortælles (s. 368)). Til dette billede føjer sig f.eks. også Sjöberg, der i sin drukhistorie gennemfører en Jeppe på bjerget-pastiche: ”Drømmer jeg eller er jeg vågen?” (s. 320), eller når Fant spøgende lader en af sine karakterer, Viktor, døbe sin søn Hugo (s. 117). Der er imidlertid også mellem personernes egne fortællinger inden for værkets rum opmærksomhed på, at tekster skriver sig ind i eller oven på hinanden og dermed skaber et netværk og besmitter hinanden med ekstra betydning.<sup>52</sup>

”- Gad vide om du kunne have fortalt den historie, hvis Sjöberg ikke berettet sin historie...

- Nej, erklærede Fant. - Selvfølgelig kunne jeg ikke have gjort det.” (s. 360f)

Citatet her er taget ud af en længere diskussion om, hvordan fortællingerne skaber uventede sammenhænge (og måske ligefrem kan føre mennesket tilbage til sammenhængen). På sin vis knyttes det intertekstuelle således sammen med fortællingen som virkelighedsformende og identitetsskabende. Sjöberg protesterer dog voldsomt, idet han bekender sig til tilfældighederne og nægter at tilskrive dem sammenhængskraft (det er også her, han afslører sit arbitrære sprogsyn og lader koppen benævne ’røv’). At se sammenhænge har de øvrige imidlertid ikke problemer med, og flere andre ses en forestilling om, at ligeså snart ordene er blevet til litterære tekster og disse litterære tekster mødes, så sker der altså noget (også selv om det kan være svært at definere præcis hvad):

”- Det er i hvert fald bemærkelsesværdigt, at både Natalja og Hamida er forelsket i en mand, der hedder Jacques, og som kunne være deres far, indskød Fant.” (s. 141)

SF er ikke et enestående eksempel på, at rammefortællingen i nyere tid er blevet brugt til en refleksiv iscenesættelse af og leg med genrebegrebet og intertekstualitet. I Svend Åge Madsens *Maskeballet* (1970) ses således en bevægelse fra en fordoblende pastiche af den triviallitterære damebladsnovelle (”Smukke ting omkring dig”) over science fiction-forvrængninger af eventyrgenre (”Den gode ring”) og *Don Quixote* (”Den gale og den jordiske retfærdighed”) til først fortællerpositionens (”Den slette fortæller”) og endelig selve tekstens totale opløsning (”ord til



ord”). I dette værk er også identitetsproblematikken (og dens sammenkædning med fortællingen) markant til stede, idet kernefortællerne alle bærer masker og derfor uforvarende vælger hinanden som dem, der skal fortælles om, og til sidst via fortællingerne bliver flettet så godt og grundigt sammen, at de ikke er til at skelne.<sup>53</sup>

### *Hvad er begivenheden (og hvor)?*

Den retoriske forestilling om læserforventningen bliver også aktiveret både i teori og praksis og på flere niveauer i værket. I diskussionen på s. 169-171 er det således fraværet af (eller vanskeligheden ved at lokalisere) begivenheden i Hamidas fortælling, der er i fokus. Det er tydeligt, at forestillingen om en begivenhed er til stede i tilhørernes (læse)beredskab, men det valoriseres positivt, at begivenheden ikke træder klart frem:

”Det, jeg godt kan lide ved dine fortællinger, er, at du lægger dem frem uden at understrege, hvad de især handler om.” (s. 169)

Dette skyldes tilsyneladende, at det er lykkedes for teksten at aktivere læserens forhåndsforventning, der således slår ned på en (eller flere) af de forskellige ufortolkede, sidestillede elementer og prøver at gøre netop det (dem) til begivenheden:

”- Alligevel er vi ikke i tvivl om, at der er noget med den blomsterkrans, som måske slet ikke er der.” (s. 170)

Vi bliver her præsenteret for læseren (tilhøreren) som fortolkende, udfyldende instans med et forhåndsberedskab og mindes om, at selv den mest upointerede tekst spiller op mod forestillingen om noget afgørende. Tendensen ses f.eks. også, når tilhørerne efter Kenneths underligt upointerede fortælling om at fare vild efterfølgende udfylder hullerne og forsøger at gøre en historie af anti-historien (s. 283).

Af leg med læserforventningerne inden for de enkelte historier har vi allerede nævnt Fants krimihistorie og mere bastant kan nævnes hans burleske omvending af den klassiske ’mand møder kvinde’-fortælling, der indledes med en bagvendt kliché: ”Det var had ved første blik.”

(s. 196). På højere niveauer i rammen og dennes sammenspil med den implicites fortællers kommentarer leges der også med læseren som udfyldende og fortolkende instans. I de første rammeindledninger til hver dag økonomiseres der således med information, så læseren først sent kan danne sig det fulde overblik over, hvad der har fundet sted og hvordan – altså et spil på konstruktionen af fabula ud fra syuzhet. Mere interessant er det, hvordan der i de kursiverede introduktionsafsnit udlægges små læsermanipulerende spor, hvoraf nogle er med til afdække, hvad der rent faktisk foregår om bord på Liva ("Hvori der høres skridt på dækket, og den skarpsindige læser øjner et spor" (s. 285)), mens langt de fleste snarere er distraherende vildspor (f.eks. "Garderobedamen sammenligner fisk med engle..." (s. 223)).<sup>54</sup> Når tæppet endelig falder for afsløringen af, at hele værket selv befinder sig i endnu en (fremtidig) ramme og altså faktisk er en science fiction, falder en del af rammens elementer således på plads, mens andre stadig står strittende og uforklarede tilbage i læserens fortolkende bevidsthed – for eksempel hvalen, ubåden og de kryptiske pladsombytninger. Værket lukker sig således kun tilsyneladende, og som læser står man ligesom personerne om bord tilbage med en 'ufortolkelig blomsterkrans'.

Hermed har vi på falderebet også fået peget på rammen som selvstændigt fortællespor med indbygget overraskelseselement og en fordoblende tematisering af iscenesættelsen: Rammen har selv en ramme, og "intet er hvad det giver sig ud for" (fx s. 122), som det som et mantra hedder gennem bogen.<sup>55</sup>

### *Opsummering*

Skønt pladsen her ikke har tilladt at yde SF's kompleksitet retfærdighed, skulle det gerne fremgå, hvorledes den raffineret spiller på alle de strenge, rammefortællingen som litterær form stiller til rådighed. Værket går til den klassiske genre med fuld bevidsthed om arven fra fortiden og i det hele taget med en høj grad af reflektiv bevidsthed om litteraturhistorien, litterær teori og sin egen iscenesættelse, hvormed det netop i kraft af sin traditionsbevidsthed kommer til at virke fornyende. Undervejs bliver der formuleret noget, der minder om en bekendelse til fortællingen som (identitets- og sammenhængs-) skabende magt.<sup>56</sup> På bedste postmoderne vis er der dog ikke tale om 'den store fortælling', men derimod en række små, der nok interagerer indbyrdes, men også føjer sig sammen i syv forskellige lokale, individuelle verdensforståelser. Samtidig får skabelsespotentialer ikke lov til at stå uimodsagt, da fortællingens bedrageriske og destruktive (ja, for én decideret dødelige) sider også taler med. Desuden negeres det positive, konstruktive syn af den yderste ramme: Fortællingen

til trods bliver mennesket ikke klogere, og katastroferne gentager sig. Alt i alt lykkes forordets ambition om at genoplive den gode fortælling, men vel at mærke den gode fortælling i en form, der passer til en moderne bevidsthed og derfor ikke bare kan få lov til at være en god fortælling: Den må også være bevidst om, at den er det, og kunne rumme sin egen negation.

# Litteratur

Alfredson, Hans; Christensen, Inger; Giacobbe, Maria; Madsen, Svend Åge; Nordbrandt, Henrik; Ryum, Ulla; Seeberg, Peter og Lundbye, Vagn: *Septemberfortællingerne*. Haslev 1988.

Arild, Lars og Haugan, Jørgen: "Novellen i teori og praksis". In *EDDA 4*. Oslo 1986.

Baggesen, Søren: *Den Blicherske Novelle*. Odense 1965.

Baggesen, Søren og Johansen, Jørgen Dines: *Novelle og kontekst*. København 1972.

Barolini, Teodolinda: "The Wheel of the *Decameron*". In *Romance Philology* 36:4. Berkeley 1983.

Blixen, Karen: *Syv fantastiske fortællinger*, 10. udg. 4. oplag. Viborg 2000 (1935).

Boccaccio, Giovanni: *Dekameron*, oversat ved J. V. Lind. København 1960 (II *Decameron*, 1353).

Bredsdorff, Thomas: "Struktur og retorik i den klassiske novelle". In *Danske Studier* 1994. København 1994.

Dombernowsky, Susanne (m.fl. red.): *Det prikker under fødderne. Fortællinger om Danmark i en A-kraftid*. Århus 1981.

Ferrante, Joan M.: "The Frame Characters of the *Decameron*: A Progression of Virtues". In *Romance Philology* 19:2. Berkeley 1965.

Gittes, Katharine Slater: *The Frame Narrative: History and Theory*. San Diego 1983.

Henriksen, Aage: *Gotisk tid: fire litterære afhandlinger*. København 1971.

Andreas Jäggi: *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert*. Bern 1994.

Jensen, Kirsten Grubb: *Mennesker og idealer i Giovanni Boccaccio's Decameron*. København 1985.

Kirkham, Victoria: "An Allegorically Tempered *Decameron*". In *Italica* 62:1. New York 1985.

Kynde, Lene og Dahl, Anne Skriver: *Tradition og fornyelse*. Ålborg 1995.

Madsen, Svend Åge: *Maskeballet*. København 1970.

Madsen, Svend Åge: *Syv aldre galskab*. København 1994.

Oehlschläger, Adam: "JESU CHRISTI GIENTAGNE LIV I DEN AARLIGE NATUR" (1805). In H. Topsøe-Jensen (red.): *Poetiske skrifter*. København 1926.

---

<sup>1</sup> Her og fremover henviser sidetal i parentes til *Septemberfortællingerne*. Fortællingerne udkom oprindeligt i syv separate bind, men jeg bruger den samlede udgave fra Gyldendals Bogklubber 1988.

<sup>2</sup> Jäggi (1994), s. 17.

<sup>3</sup> Boccaccio (1960), Bind III, s. 230.

<sup>4</sup> Jf. Jäggi (1994), s. 18.

<sup>5</sup> Boccaccio (1960), Bind III, s. 246.

<sup>6</sup> Jf. diskussionen af "katastrofens nødvendighed" i Kynde og Dahl (1995), s. 63-65.

<sup>7</sup> Jäggi (1994), s. 111.

<sup>8</sup> Jf. Jäggi (1994), s. 177f.

<sup>9</sup> Jf. Baggesen (1965), s. 3. Han taler også om kontrasten mellem byens kaos og de velordnede forhold, de unge etablerer på landet. En tanke, der videreudvikles hos Barolini (1993), hvor hele *Dekameron* læses som en genfødsel af de værdinormer, der har stået for fald under pesten.

<sup>10</sup> Jäggi (1994), s. 36f

<sup>11</sup> Der henvises til appendiks for et overblik.

<sup>12</sup> Fortællingens skabende kraft er i øvrigt et tema, der i høj grad er blevet dyrket af bidragsyder Svend Åge Madsen i f.eks. *At fortælle menneskene* eller *Syv aldres galskab*, der rummer følgende ultrakorte poetik skrevet i slægtleddenes initialer: "Hvad der er digtes." (Madsen (1994), s. 499.)

<sup>13</sup> Jf. i øvrigt forordets slutning om "virkeligheden, som selv er den største historie" (s. 7).

<sup>14</sup> Kynde og Dahl (1995), s. 71.

<sup>15</sup> Samtidig peges naturligvis på antallet af fortællede dage i overensstemmelse med traditionen: septem = syv på latin.

<sup>16</sup> Figuren er en let revideret udgave af en tilsvarende i Kynde og Dahl, 1995, 65.

<sup>17</sup> Udsigelsesniveau 2 vil ikke blive behandlet yderligere, end det allerede er blevet i afsnit 3.

<sup>18</sup> Jf. Kirkham (1985) og Ferrante (1965)

<sup>19</sup> Jf. undertitlen på Ferrantes artikel: "A Progression of Virtues".

<sup>20</sup> Jf. appendiks.

<sup>21</sup> Til forskel fra fortællingerne i *Dekameron*, der højst foregår i hovedpersonernes velkendte Firenze-miljø, men oftere udspiller sig fjernt i såvel tid som sted.

<sup>22</sup> Invitationen til en sådan brug af teksten forstærkes kun ved, at der på allersidste side er angivet de relevante sidetal for hver af de enkelte forfattere (s. 479).

<sup>23</sup> Jf. Kynde og Dahl (1995).

<sup>24</sup> Som tidligere bemærket er det ikke overraskende at finde en så åbenlys allegori på fortællingens forvandlingspotentiale hos netop Madsen, der som matematikinteresseret forfatter i øvrigt må antages her tillige at berøre en personlig konflikt.

<sup>25</sup> Bemærk også, at Natalja taler "som om hun var midt i en af sine fortællinger..." (s. 476).

- <sup>26</sup> Eksemplet fremføres også i Kynde og Dahl (1995), s. 97.
- <sup>27</sup> Det nærmest romantiske verdensbillede, der præsenteres her, alluderer da også til selveste Oehlenschläger: jf. passagen ”Intet er intet, undtagen i forbindelse med noget andet” (s. 457) med den romantiske punchline: ”At for sig er Alting Intet, men i Alt er Alting Alt.” (Oehlenschläger (1805)).
- <sup>28</sup> Jf. Kynde og Dahl (1995), s. 90, der også fremsætter den oplagte tanke.
- <sup>29</sup> Den illusionsløse indstilling til sproget understøttes af, at Sjöberg plæderer for en saussuresk forestilling om sprogets arbitraritet (s. 362).
- <sup>30</sup> Grubb Jensens læsning er således ikke i konflikt med hverken Ferrante eller Kirkham om end den er fremanalyseret ved en anden metodik og med en anden kilde for ’dyderne’.
- <sup>31</sup> Jf. Baggesen s. 40. Den valgte Boccaccio novelle er Elisars historie på 5. dag ”De vildfarne” og fra Gotthelfs hånd benytter han sig af ”Die schwarze Spinne”.
- <sup>32</sup> Jf. Baggesen (1965), 44-45.
- <sup>33</sup> Her er genklang af Goethes famøse, koncentratdefinition af novellen som en indtruffen, uhørt begivenhed.
- <sup>34</sup> Jf. Arild og Haugan (1986), s. 343.
- <sup>35</sup> Henriksen (1971), s. 81.
- <sup>36</sup> Baggesen og Johansen (1972), s. 102. Det er i øvrigt værd at bemærke, at Dines Johansen samarbejder med Baggesen, der her altså gør op med sit originale standpunkt.
- <sup>37</sup> Vi har her fat i et problem, der for mig at se ikke lader sig løse, hvilket dog ikke betyder, at det er uinteressant at beskæftige sig med, da der ofte er erkendelses- såvel redskabsmæssige gevinster gemt i sådanne principielt umulige problemer.
- <sup>38</sup> Thomas Bredsdorff besvarer dette spørgsmål med et klart nej og fremfører eksempler på andre prosatekster, som begivenhedsbegrebet passer glimrende på. Jf. Bredsdorff (1994).
- <sup>39</sup> Arild & Haugan, 1986, 348.
- <sup>40</sup> Formulering taget fra en teorioversigt af Erik Skyum-Nielsen til brug i overbygningskurset ”Novellen og dens teori” på danskstudiet på KU, foråret 2007.
- <sup>41</sup> Arild og Haugan (1986), s. 364.
- <sup>42</sup> Ibid.
- <sup>43</sup> Med mindre man indtager en radikal, bachtinsk tilslutning til det dialogiske, hvor teksten kun kan blive til i mødet med andre tekster, og der derfor slet ikke er noget at definere før dette møde. Problemet er hermed løst i teorien, men ikke uden komplikationer i praksis. Diskussionen bliver for omfattende til, at den skal videreføres her.
- <sup>44</sup> Hvorfor det retoriske i sidste ende er afhængig af en eller anden allerede foreliggende genreforestilling.
- <sup>45</sup> Arild og Haugan (1986), s. 348f.
- <sup>46</sup> Boccaccio (1960), Bind III, s. 174. Citatet viser tillige en tendens til at kommentarer fremføres på hele selskabets vegne, hvilket hænger sammen med den ’homofoni’, der blev omtalt i afsnit 5.
- <sup>47</sup> Bredsdorff fremhæver nogle af de retoriske strategier, der er med til at udløse ”læser-responsen ’sandhed’.” Jf. Bredsdorff (1994), s. 113ff.
- <sup>48</sup> Faktisk er der nærmest tale om en overdetermineret hyperrealisme à la Sonnergaard, der hurtigt bliver lidt for tyk, når vi f.eks. skal have nummeret på hotelværelset (214) med.
- <sup>49</sup> Usikkerhedsmarkører som f.eks. cirka-angivelser eller modalverber vil ofte styrke autenticiteten, idet de modvirker overdeterminering – jf. ovenstående note.
- <sup>50</sup> Hvis man kender til Liva følger der sig den ekstra dimension til, at skibet til daglig fungerer som teater.
- <sup>51</sup> Her spiller det selvfølgelig ind, at Barsebäcks reaktorer i 1988 stadig var aktive, og at atomtruslen i firserne i den grad var en varm kartoffel selvfølgelig ikke mindst efter Tjernobyl i 1986. Det samfundsdebatterende spor skal i øvrigt ikke følges her, men interessant er det, at Modtryk i 1981 udsendte novelleantologien *Det prikkes under fødderne. Fortællinger om Danmark i en A-kraftid*, der rummer bidrag af både Madsen og Giacobbe.
- <sup>52</sup> Også i *Dekameron* forekommer en vis interaktion mellem kernefortællingerne, men på et langt lavere, ikke-reflekterende abstraktionsniveau oftest via formen: ”din historie om X fik mig til at tænke på Y, der også en gang...”
- <sup>53</sup> Jf. f.eks. Madsen (1970), s. 149.
- <sup>54</sup> Dette sporspil nævnes også i Kynde og Dahl, 1995, s. 83f.
- <sup>55</sup> Noget lignende gør sig også gældende i Karen Blixens ”Syndfloden over Norderney”, hvor den karismatiske kardinal ved et maskefald viser sig slet ikke at være kardinalen, men den store (selv)iscenesætter Maspiter.
- <sup>56</sup> Valget af syv fortælledege virker i den forbindelse ikke tilfældigt.